185

AGNÈS VARDA

filmoteca
de Caja España

escritos

Caja España
TU OBRA SOCIAL

F I L M O T E C A

ESCRITOS - 185

AGNÈS VARDA

LA CÁMARA NARCISISTA

Todo filme es un texto complejo, en el que las imágenes, palabras y sonidos configuran un entramado de discursos y emociones. En él aparecen, en diversos grados, las tres formas que tenemos los seres humanos de relacionarnos con el mundo: la ideológica, la epistemológica y la gnoseológica (o poética); siendo esta última la específica, desde luego, de eso que llamamos obra de arte.

Pero en todos los textos con un cierto interés estético (sean del tipo que sean, literarios, teatrales, pictóricos o cinematográficos) podemos percibir, mediante un análisis riguroso y llevado a cabo con el método adecuado, la presencia, como hemos sugerido en mayor o menor proporción, según el tipo de texto del que se trate, de estos tres procedimientos de interacción con la realidad (y lo real; que no es lo mismo, desde un punto de vista filosófico).

Lo primero que el espectador capta es, desde luego, el componente ideológico de todo filme, eso que Roland Barthes llamó "lo obvio". Este componente nunca falta, aunque en las grandes películas debe estar reducido a su mínima expresión, pues si no se convierten en otra cosa, en un discurso político, es decir manipulador y moralizante. La ideología es la forma más cómoda y sencilla de relacionarnos con lo que nos rodea: nos evita la enojosa tarea de pensar y nos protege del dramático encuentro con lo real (es decir, del deber de asumir el paso del tiempo y el destino inevitable de la muerte); dándonos una visión de las cosas más manejable y placentera; por lo que, en contrapartida, suele ser una percepción del mundo falsa y engañosa. Pero es útil y nos hace la vida llevadera; aunque a cambio nos condena a tener que movilizar lo real rechazado, que retorna en forma de odio al otro, al que se aliena en frente, en la otra secta ideológica.

Los nuevos cines europeos de los años 60, ejemplificados en la "nouvelle vague" francesa, se reivindicaron a si mismos, casi de modo automático, como claramente inscritos ideológicamente; llegando sus cineastas a veces a extremos grotescos, como los que alcanzó el Godard maoísta de los primeros años 70, tras la vorágine de mayo del 68 (Godard es un cineasta que, pese a su indudable interés fílmico, todavía sigue patinando en este terrenon tan resbaladizo: véanse sino sus recientes declaraciones periodísticas, que muchos han considerado como alarmantemente antisemitas).

Agnès Varda, la veterana, la abuela de la "nouvelle vague", no podía ser una excepción de tal modo que, sobre todo en esos años 60 y primeros 70, se posicionó en la vanguardia, como partidaria del "nouveau roman" y de la nueva ola, movimientos que, entonces, iban necesariamente ligados a la radicalidad política de izquierdas, junto con ideologías emergentes, como el feminismo. Sus peores filmes son, desde luego, aquellos en los que prevalecen estos discursos ideológicos, aunque con el tiempo, por fortuna, ha sabido contenerlos y manejarlos, dando lugar a grandes filmes, como ese compendio enciclopédico de toda su obra que es "Les glaneurs et la glaneuse", estupenda película realizada en el año 2000, cuando ya tenía 72 años.

No obstante, y como suele ocurrir, la mayoría de los espectadores se han quedado con el significado ideológico obvio del filme, participando de su discurso "tutor" (término muy útil, propuesto por J.G. Requena), el cual supuestamente propone una crítica radical a la economía de

mercado y a la “sociedad consumista”. Así, espigando yo mismo aquí y allá, en internet, he recolectado una serie de comentarios de espectadores, entre los que predomina esta percepción del filme. Veamos un pequeño muestrario: “Para todas aquellas personas que ignoren la cantidad de objetos útiles que desperdicia la sociedad, esta película puede servir para concienciarles de que el consumismo reina en ella. Imprescindible visionado en escuelas y centros educativos”. O bien: “La directora recorre distintas zonas de Francia, analizando el desperdicio de un tipo concreto de producto (patatas, coles, uvas, manzanas...) encontrando a su paso todo tipo de historias, gente que practica el espigueo bien por razones éticas y de aprovechamiento, o como en la mayoría de los casos, por auténtica necesidad”. Podríamos seguir, con comentarios muy explícitos en este mismo sentido, como el espectador que afirma que “el metraje expone con inteligente ironía y gran dosis de crítica, el tremendo consumismo de la sociedad” o que Varda “con su cámara digital, nos adentra a un mundo lleno de personas que bien en el campo o en la ciudad, buscan entre lo que otros dejan, su manera de sobrevivir o frenar esta ola consumista que nos atañe a todos”.

Sin embargo, todos estos espectadores parecen olvidar una parte importante del discurso fílmico, en el que, por el contrario, se recogen las experiencias de artistas que hacen o intentan hacer una obra de arte a partir de cosas supuestamente banales, experiencia en la que se refleja la propia cineasta, empeñada en hacer un filme entretenido e interesante de cosas tan poco espectaculares o atractivas desde el punto de vista narrativo como las imágenes (que cualquier videoaficionado ha obtenido por azar alguna vez) del tapón de su pequeña cámara digital balanceándose, pues la directora que la maneja ha olvidado apagarla. Por no mencionar la importancia que adquiere en el filme la reflexión sobre la imagen, tanto pictórica como fotográfica, que comparece, en momentos tan intensos como el recuerdo de ese pionero del cine que fue Marey y su cronofotografía, es decir mencionando para el gran público, que lo desconoce, ese empeño, apasionante, de fotografiar el paso del tiempo.

Pero es lo que tiene la ideología, siempre reductora y simplificadora; que inevitablemente somete a un texto, tan rico, sugerente y complejo como es “Los espigadores y la espigadora”, a un simple enunciado ideológico previo (en este caso: “el consumismo es malo”), y esto es así, independiente del valor o la certeza de ese discurso ideológico, que podríamos discutir –si nos interesan estas cosas, claro- en otro contexto más adecuado (por ejemplo, en el debate periodístico o político). Ahora bien, lo ideológico, por desgracia tiene dos caras (que son las del odio) y, aunque minoritarias, también ha habido como cabía esperar respuestas tan sesgadas y ciegas a sus valores estéticos como las anteriores, pero en este caso procedentes de la otra secta. Por ejemplo, esta recogida también en internet (he corregido, eso sí, las faltas de ortografía, tan frecuentes por lo demás en este medio característico de la, no se si humorísticamente, llamada “sociedad del conocimiento”): “Agnés Varda nos obsequia con un manipulador y maniqueo documental izquierdista, donde la protagonista es ella, a la mayor gloria de Maquiavelo, con su máxima de ‘El fin justifica los medios’ al que yo contrapongo ‘no hay peor mentira que una verdad a medias’. Documental que trata sobre lo que los ‘cerdos que tienen algo’ desperdi-

cian y los ‘buenísimos menos pudientes’ recogen para vivir, manipulador porque solo mira una cara de la moneda, no mira que si un agricultor no lo recoge todo es porque si lo hiciera habría demasiados kilos y de menos calidad, con lo cual el precio sería muy bajo y no se costearía seguir trabajando la tierra, y ya los ‘buenísimos menos pudientes’ no tendrían que espigar. ¿Por qué en todo el metraje no pregunta a los espigadores si no han buscado trabajo recolectando donde están espigando? pero yo si tengo la respuesta, son unos parásitos que necesitan de gente que trabaje por ellos, y encima se quejan de que tienen que agacharse a recoger comida. Indignante. Para más cabreo por mi parte la obra está realizada durante una época de bonanza. Resultado: que son unos vagos”.

Un discurso “reaccionario” que, si bien en la actualidad, al menos en España, y de manera probablemente sólo provisional, no circula tan abiertamente como el anterior, el “buenista”, sin embargo comparece como su ineludible reverso ideológico. Pero dejemos ya la ciertamente desagradable ideología, la cual adquiere ese carácter, claro, sólo a condición de que uno haga el esfuerzo de distanciarse de ella, pagando a cambio el precio de no sacarle ningún rédito personal, ni como placer que encubre la dureza de lo real, ni como goce autorizado de odio al otro.

Frente a la ideología, y como alternativa, están las dos formas, costosas, trabajosas y problemáticas, de conocer la verdad: la epistemológica (que es la que cultiva la ciencia, suministrando verdades objetivas; aunque parciales y falsables, eso sí) y la poética, que nos aporta la verdad subjetiva, basada en nuestras experiencias personales más íntimas y en su coherencia o no con lo que algunos llaman la ley “natural”, pero que sería mucho más adecuado llamar “simbólica”. Lo que se juega en lo poético es, por tanto, ético, como coincidencia o concordancia entre experiencia de goce y esa conciencia que todos poseemos (salvo, quizá, el psicópata: de ahí su atractivo en la cultura contemporánea). Está ahí, más o menos escondida en nuestro interior, simplemente porque está inscrita, ineludiblemente, en el lenguaje que nos hace humanos.

La obra de arte es esencialmente un experimento poético en el que podemos desplegar un contacto con lo real (sin que sea devastador o peligroso) que nos propicia un goce positivo (estético); siempre en correspondencia con un otro (el sujeto de la enunciación, implícito en todo texto); una salida a la pulsión que, por ser sublimada (y sublime) claramente se diferencia del goce satánico que propicia el odio al otro, ese goce que hace posible la política y, su expresión más acabada, la guerra civil. Es la verdad subjetiva, y ética, de la experiencia estética, que se vale para lograrlo de la ficción (que no es por tanto una “mentira” sino un método para alcanzar este tipo, esencial, de verdad) para finalmente producir eso tan valioso, que no nos dan ni la ideología ni la ciencia, que es el sentido. Que la vida tenga sentido sólo es posible mediante un proceso simbólico, inscrito en experiencias tales como la religiosa o la estética (dos formas, en el fondo, de decir lo mismo); un sentido que no propician ni el significado imaginario del señuelo ideológico (que sólo se conecta a lo real en su aspecto más canallesco) ni la ciencia, que únicamente suministra valiosas pero pequeñas verdades objetivas, de las que la ética está excluida.

La evocación de la vía epistemológica aparece en el cine de Varda, manifestándose en su vocación realista y documental. Esta cineasta es, sobre todo, una gran fotógrafa, que trata de obtener conocimiento de la realidad a través de este aparato objetivo, que es la cámara.

Ya en su segundo largometraje, “Cléo de 5 à 7” (1961), se puede apreciar el cuidado con que aborda el trabajo fotográfico, consiguiendo fotogramas que en algunos momentos recuerdan a las mejores obras de fotógrafos realistas de lo cotidiano, como Cartier-Bresson: fotogramas como los obtenidos en la estación de tren, rodando a los viajeros que por allí pasaban, al azar, de manera inadvertida (Foto 1); buscando siempre la radicalidad fotográfica y la textura documental.

Foto 1

En ese sentido, las numerosas imágenes de París, tomadas con la cámara en mano, desde coches u otras plataformas, recuerdan, en su esencialidad fotográfica, al primitivismo del cinematógrafo Lumière, cuando estos pioneros salían a rodar con sus cámaras las calles de París o de otras grandes ciudades europeas (F2); aunque también es cierto que frente a esa verdad (o verismo) documental comparece en este primerizo filme de Varda la retórica ideología, como inevitable compañera de viaje, y nunca mejor dicho, porque la directora pone al volante a una mujer taxista (por entonces una rareza, incluso en París) y en la radio que lleva se van oyendo noticias sobre la guerra de Argelia. Pero más allá de esta emergencia del discurso ideológico (feminista y anticolonialista) lo que hoy queda, e impacta a la mirada, es la radical elementalidad de esas imágenes - documento del París de la época.

Foto 2

Esta referencia al origen mismo de la imagen foto-cinematográfica aparece, aunque retóricamente encubierta bajo la parodia de un filme mudo, en el propio interior del filme, durante la visión de ese supuesto corto que Cléo, la protagonista ve desde la cabina de proyección del cine del novio de su amiga; pero igualmente aparece, justamente en el otro extremo de la filmografía de Varda, en su filme señero "Les glaneurs et la glaneuse”, sobre todo en la secuencia dedicada a Marey, el inventor de la cronofotografía y uno de los más importantes fotógrafos y pioneros del cine del siglo XIX, un científico (era médico y fisiólogo) que, adentrándose por lo que él creía que era la vía epistemológica de búsqueda de la ver-

dad objetiva, se encontró inopinadamente con una nueva forma de expresión estética, propiciatoria de la búsqueda poética a partir de esos inventos de la óptica y de la ciencia decimonónicas que fueron, respectivamente, la fotografía y el cinematógrafo.

Igualmente, al comienzo de "Les glaneurs et la glaneuse" aparece una vieja campesina que cuenta, y escenifica delante de la cámara, cómo espigaba en el campo siendo niña (F3), evocando melancólicamente un mundo ya desaparecido.

Foto 3

De inmediato, a esa imagen, en color, le sucede otra en blanco y negro, tomada de una película de los primeros tiempos del cine, que perfectamente puede ser de los Lumière (F4). La equivalencia entre las mujeres que aparecen en F4 y la campesina actual de F3 es total, de tal manera que ese salto entre el color y el blanco y negro (al que tanto partido le ha sacado siempre en sus películas Varda, siendo uno de sus rasgos de estilo más característicos) viene a representar en la pantalla el que, más allá de ideologías reductoras o de búsquedas epistemológicas de la objetividad fotográfica, es el gran tema poético, estético (y quizá ético) del filme: ¿cómo afrontar el desolador (y bien real) paso del tiempo?.

Foto 4

En definitiva, es cierto que resulta muy importante la presencia de lo que podemos denominar imágenes documentales en el cine de Varda, que lo dotan de un juego de texturas y contrastes muy significativo, pero que sobre todo establecen siempre una distancia y una tensión con la ficción y la representación, muy características del cine europeo moderno. De hecho, y como ya hemos dicho, lo que sorprende hoy (y quizá es lo más valioso de la película), en "Cléo de 5 à 7", es lo que este filme, supuestamente de ficción, tiene de documento del París de 1960, de sus gentes y sus calles; sobresaliendo dos escenas rodadas con titiriteros callejeros, uno que se come ranas vivas y el otro que se atraviesa el brazo con una gran aguja: es lo radical fotográfico, lo que estas fotos tienen de real, lo que precisamente las dota de una fuerza inusitada, suministrando al filme un imprevisto goce escópico.

Sin embargo, esta fuerza, que cobra el filme a partir de lo real fotográfico es incontrolada y emerge, como ocurre siempre en el cine de vanguardia o anticlásico, como un elemento que desestructura a la representación y, finalmente, hace imposible el relato (es evidente que

la nararción es un elemento muy débil en este filme). Lo epistemológico documental en el cine de Varda es, finalmente, eso: pura desconfianza frente a la ficción narrativa; un recelo frente a lo simbólico del relato, en el que no cree el cine europeo (a diferencia del cine clásico, tanto americano como japonés).

La desconfianza y el distanciamiento frente al relato se manifiestan, en los nuevos cines de los años 60, como emergencia del autor, en tanto que Yo que se hace bien presente, en el estilo o, incluso, en el interior de la representación misma. Esta emergencia es todavía implícita en "Cléo de 5 à 7", pero será ya totalmente explícita en “Les glaneurs et la glaneuse”. En efecto, en “Cléo de 5 à 7”, ya desde el comienzo de este filme de 1961, la cámara se coloca en una angulación en picado cenital, mostrando unas manos que barajan unas cartas de Tarot (F5)

Foto 5

Es la mirada de un demiurgo todopoderoso (el Autor, el genio creador del romanticismo) que ocupa el lugar del ojo de Dios (un posición de la cámara que nunca adoptaba el cine clásico de Hollywood: de hecho el que rompió esa regla, como tantas otras, fue Hitchocock que, en "Los pájaros" coloca la cámara ahí, cenitalmente, para expresar el lugar desde el que se produce ese ataque sin sentido y psicopático de los pájaros, del que el relato ya no puede hacerse cargo). Las manos de la pitonisa, que se observan en plano subjetivo (F5) son, metafóricamente hablando, las de la propia autora, que se hace presente como enunciación a través de ellas; son esas mismas manos que reaparecen, una y otra vez en “Les glaneurs et la glaneuse” (F6).

Foto 6

Aunque, además de una explicitación de la presencia de la autora, en tanto que mano que maneja la cámara o ego que está detrás de los enunciados del discurso; aquí, en “Les glaneurs et la glaneuse”, también comparecen en su radicalidad fotográfica, como manos envejecidas que, focalizadas muy cerca, muestran sus infinitas manchas y arrugas, ya que no en vano la voz en off de la cineasta las señala como anuncio de la muerte, es decir como vehículo que conlleva la percepción de lo real del paso del tiempo, que es lo que anuncia

el destino inevitable de la muerte para el ser hablante (el ser que habita en la que es su casa, el lenguaje) que, por eso mismo, es el único consciente de lo que le aguarda: "Mis manos me dicen que el fin está cerca".

Pero si en “Les glaneurs et la glaneuse” la autora se hace presente de manera explícita, en "Cléo de 5 à 7" delega, en tanto que enunciador, a través de la pitonisa para después comparecer mediante la identificación contínua, a lo largo de todo el filme, con Cléo (en tanto que enunciatario con función delegada del autor; un autor que se horroriza ante lo real de la muerte a través de un personaje de ficción). Así, en seguida, junto a las manos de la echadora de cartas, aparece la mano de Cléo (F7).

Foto 7

Son estas dos funciones (enunciador y enunciatario) a través de las cuales se hace presente (implícitamente) ese Autor todopoderoso que reivindica la "nouvelle vague" y que, tras el paso del color al blanco y negro (característico, como ya hemos dicho, de la retórica fílmica de Varda) se hace presente, primero en el intercambio de planos cercanos: un primer plano largo de la siniestra (y fea) echadora de cartas (F8), mirando a cámara y preguntando a Cléo si está enferma; al que sucede un contraplano, en escala de primer plano muy cercano, de la joven y bella Cléo (F9).

Foto 8

Foto 9

Miradas al eje de cámara (F8-9), también excluidas del cine narrativo clásico, que aquí nos interpelan directamente, desde esa cámara- enunciación- autor que, inmediatamente después, se explicita mediante ese desdoblamiento que nos muestra a la enunciación repartida en sus dos polos (enunciador - enunciatario), representados como tales, el uno frente al otro, en el eje perpendicular al eje de cámara (F10).

Foto 10

Hay, como siempre ocurre en el interesante cine de Varda, varios niveles posibles de lectura de esta serie de planos, pero en el fondo surge de nuevo, bajo el tema de la muerte (representada; por la cartas del Tarot y por el destino del personaje de ficción), la cuestión del paso del tiempo, que se ejemplifica en el contraste entre la bella joven (F9) y la vieja siniestra y fea (F8), casi una bruja. Aunque ambas representan a la autora, especialmente la pitonisa, que, con la ayuda de Cléo, que colabora con ella, maneja las cartas como si fueran los fragmentos (planos, escenas) del filme (F11), haciendo un montaje narrativo (al colocarlos formando series con las que, efectivamente, se nos va contando la historia de Cléo).

Foto 11

La hechicera, con su brujería, es capaz de anticipar lo que va a ocurrir, adelantándonos ya lo más significativo en el filme, cuando anuncia algo que sólo veremos casi al final, mientras con sus dedos señala una carta que coloca también casi al final de la serie (si bien el final propiamente dicho será, lógicamente, la carta de la muerte): "Va a encontrar a un joven locuaz que la divertirá", pero, confirmando de este modo su poder autoral (de realizadora del filme), añadirá: "no lo veo aparecer ahora; es una sorpresa" (F12).

Foto 12

Que la autora de la historia de ficción se identifique hasta ese punto con la echadora de cartas no deja de tener un componente ideológico, ya que demuestra cómo en un mundo descreído, en el que "hemos matado a Dios" y lo hemos sustituido por el ego creador del autor, no es que no se crea en nada, sino que, tal y como pronosticó Chesterton, se cree en todo, en cualquier cosa, aceptando de nuevo a la superstición (como el Tarot). Es decir que la desconfianza frente a la eficacia simbólica del relato (capaz, como demuestra el arte clásico

de producir sentido) da paso a una cierta aceptación, compensatoria, del señuelo supersticioso.

Pero lo que nos interesa ahora resaltar es que, frente al déficit de lo simbólico, lo real del paso de tiempo y de la muerte sólo puede ser recubierto, más allá del engaño ideológico, por lo imaginario en forma de belleza, en este filme tanto la de Corinne Marchand (Cléo) como, más allá del personaje, la de la propia forma estética de esta interesante obra fílmica. Retórica y belleza: Cléo se mira en un espejo, mientras se dice a sí misma lo bella que es y que eso hace que se sobreponga (de momento) a su destino mortal, mientras la representación se abisma en un juego de espejismos (F13).

Foto 13

El espejismo de la belleza comparece, frente a lo real del hambre o la necesidad de sobrevivir, en “Les glaneurs et la glaneuse” como imagen pictórica (en los numerosos cuadros y referencias a la pintura que hay en el filme), o bien como esa capacidad creativa de algunos de los personajes que aparecen, en los que se refleja la propia autora, de hacer "arte" con cualquier cosa, con restos y desechos. Dado que la muerte es lo que nos convierte en un resto (pues se dice del cuerpo del individuo muerto que ha pasado ya a ser un conjunto de “restos mortales”), el arte permite recrear el espejismo de una consoladora supervivencia imaginaria, fuera de lo simbólico.

Y viviendo y reconfortándose en ese espejismo, el Autor, en tanto que expresión dramática de un Yo condenado por lo real. Como dice la voz en off de Varda: "estas cámaras pequeñas, digitales, son fantásticas, permiten efectos... narcisistas", para inmediatamente mostrarse a sí misma cámara en mano (F14).

Foto 14

Estamos, frente a frente, en el eje de cámara, igual que en F8-9; aunque ahora ya no hay personajes en los que delegar (el enunciatario, Cléo; el enunciador, la echadora de cartas); pues en este filme culmina el proceso de emergencia total del autor en la filmografía de Varda; un autor que ya confunde directamente a la cámara con el espejo; un espejo en el que ella misma observa su pelo canoso (F15).

Foto 15

Es decir, el ego autoral constata, de forma bien consciente, el paso del tiempo; ese lapso que va desde el espejismo de la belleza (F13), como juego estético y ficcional, hasta la certeza de la proximidad melancólica del final del yo, en el que un narcisismo sensible y erudito se entrega a la reflexión sobre aquello que en modo alguno quiere admitir: ese fondo que siempre oculta toda figura, entendida en este caso como las imágenes que vamos creando.

LUIS MARTÍN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

de AGNÈS VARDA

Nació en 1928, con el nombre de Arlette Varda, en Bruselas, Bélgica (aunque desde joven ha vivido y trabajado en París), siendo su padre de origen griego y su madre francesa. La familia de su padre estaba compuesta por refugiados griegos que habían huido desde Asia Menor. Estudió Historia del Arte en la École du Louvre antes de conseguir un trabajo como fotógrafa oficial del Théâtre National Populaire (TNP) de París.

Le gustaba la fotografía, pero estaba más interesada en el cine. Después de pasar unos días grabando la pequeña ciudad pesquera francesa de La Pointe Courte (en Sète) para un amigo terminal que no podría visitarla por sí solo, Varda decidió hacer una película. De este modo aparece en 1954 su primer largometraje, “La Pointe Courte”. Rodado con pocos medios, narraba la historia de una triste pareja y de su relación, en crisis, tras encontrarse ambos en aquella pequeña ciudad. Por sus planteamientos y su concepción visual, esta película ha sido considerada como la precursora estilística de la “Nouvelle Vague”, el movimiento más

característico e importante del nuevo cine francés de la década de los 60.

Por eso parece lógico que, más tarde, Varda fuera encuadrada ya definitivamente en este movimiento, tras su segundo filme “Cléo de 5 à 7” (1961), siendo asemejada por la crítica a otros autores de estilo semejante, como Chris Marker, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jean Cabrol y Henri Colpi. Este grupo estaba fuertemente ligado al llamado “nouveau roman”, estilo literario vanguardista, que entre otras características se había posicionado políticamente en la izquierda. En la actualidad, ella misma se ha definido como la "abuela de la nouvelle vague", frase que ha hecho fortuna entre la crítica cinematográfica, que ha pasado a denominarla de tal modo.

Sus películas, documentales y vídeo-instalaciones tienen siempre un carácter realista y social pero, pese a las semejanzas con otros autores, toda su obra presenta un estilo experimental distintivo. En los años 60 su cine acusa la influencia del momento, y se contagia del espíritu de optimismo que precedió y siguió al Mayo del 68. “La felicidad” (1965), “Las criaturas” (1966) y “Lion´s Love” (1969), son obras menores, en las que se busca concitar un estado de ánimo y poner en solfa algunas de las rígidas leyes de la sociedad burguesa. La más divertida entre ellas es “Una canta, la otra no” (1977), por su estilo jovial y desenfadado, y su hallazgo al transformar las luchas feministas en una danza de colores kitsch. En todo caso, todas le sirvieron para experimentar con su estilo, y para encontrar soluciones que más tarde explotaría de manera magistral. A caballo entre el documental y la ficción está su película más celebrada, “Sans toit ni loi" (Sin techo ni ley), que obtuvo el León de Oro del Festival de Cine de Venecia en 1985. Protagonizada por una jovencísima Sandrine Bonnaire, que da vida a una vagabunda que sobrevive sometida al azar, con resultados tan imprevisibles como los del propio plan de trabajo de esta película casi improvisada, en la que cohabitaron actores y personas del lugar, y que es germen de toda una corriente de cine realista contemporáneo, encabezado por los hermanos Dardenne y Ken Loach.

“Black Panthers” (1968), “Daguerréotypes” (1975), “Murs, murs” (1980), “Jane B. par Agnès V.” (1987) o “Cinévardaphoto” (2004), por no hablar de “Los espigadores y la espigadora” (2000) y su secuela “Dos años después” (2002), son pequeñas obras maestras del género documental, a la par que valiosísimos testimonios históricos y del paso del tiempo. En estos documentales, despliega Agnés Varda toda su inteligencia creativa, fijándose en esas pequeñas cosas que hacen tan importantes a sus filmes: en “Daguerréotypes” retrata a las personas, edificios y ambientes de la manzana de Daguerre, en la que vivía; mientras que en “Murs, murs” los modelos de un mural de Nueva York se acercan a la cámara hasta que el volumen de lo representado sustituye a la representación. En “Los espigadores y la espigadora” la cineasta retrata sus propias manos, se presenta a sí misma y agradece el invento a su pequeña cámara digital. Puro talento artístico y metarreflexivo, sólo emulado en su sencillez y lirismo por Abbas Kiarostami.

Como ha señalado Sergio F. Pinilla (en: “El universo de Agnès Varda”. Cine para leer. Ed. Reseña), la combinación de la textura documental con un desarrollo narrativo (tan utilizado en el cine realista actual) puede ser

el rasgo más característico de su extensa obra, lo mismo que la irrupción de la subjetividad del autor (por medio de la voz en off, de la presencia física, del metalenguaje) en el universo objetivo que se retrata. Las casi cuarenta piezas que ha dirigido la cineasta francesa de origen belga -entre cortometrajes, documentales y largos de ficción- suelen discurrir por alguna de las tres corrientes entre las que, según este autor, bascula su obra, si bien se puede predicar del conjunto una unidad y coherencia en base a su intencionalidad, a la libertad de tono en el rodaje y en el montaje, y al instinto o astucia de la cineasta para captar los pequeños detalles de la realidad que la circunda, producto de su previa formación en la fotografía. Estas tres corrientes serían (descritas de un modo aproximado) la "nouvelle vague", el documental realista y la ficción experimental.

Mención aparte, por la ternura, respeto y rigor que se desprenden de ellos, merecen todos los filmes que la directora francesa dedicó a su difunto marido Jacques Demy, y a su maravilloso legado. Varda estuvo casada con Demy, siendo el hijo de ambos Mathieu Demy. Su película "Jacquot de Nantes" (1991) es un relato de la infancia de Demy, y su duradero amor por el teatro y el cine, ya que en ella se reflejan sobre todo los sueños de un niño que quiere ser director de cine. Varda le rindió homenaje también en otras películas, como en "L´Univers de Jacques Demy" (1995), un documental imprescindible, con entrevistas y fragmentos de las películas del director de "Los paraguas de Cherburgo". Se trata de un ejemplo de como respetar en una recopilación cada uno de los formatos originarios de grabación para enriquecer (por variedad y fidelidad a la composición) el visionado. Sin embargo, "Les demoiselles ont eu 25 ans" (1993) quizás sea el más emocionante de todos estos filmes dedicados a Demy: se trata de la filmación del homenaje que la ciudad de Rochefort hizo a la película del famoso realizador con motivo del 25 Aniversario de su estreno. En la atmósfera de las imágenes, flota la presencia de dos fantasmas: el de Demy, hacia el que su viuda demuestra auténtica devoción, y el de Françoise Dorléac, la hermosa hermana de Catherine Deneuve. Jacques Demy falleció en 1990, siendo la causa de su muerte el sida, según ha revelado en 2008 Agnès Varda, en un nuevo documental sobre el director, titulado "Les plages d'Agnès". Fue sepultado en el Cementerio de Montparnasse.

Finalmente, la dama de la Nouvelle Vague ha encontrado una segunda juventud después del éxito internacional de su documental "Los espigadores y la espigadora" (2000), verdadero compendio de su forma de entender el cine como "arte de espigar planos" y de hacer con ellos una suerte de bricolage que les otorgue un nuevo sentido.

Largometrajes:

1954. La Pointe Courte
1961. Cléo de 5 à 7 (Cleo de 5 a 7)
1965. Le Bonheur
1975. Daguerreotypes
1977. L'une chante, l'autre pas (Una canta, la otra no)
1991. Jacquot de Nantes
1985. Sans toit ni loi (Sin techo ni ley)
1987. Le Petit amour
1995. Les Cent et une nuits de Simon Cinéma
2000. Les glaneurs et la glaneuse (Los espigadores y la espigadora)
2002. Les Glaneurs et la glaneuse... deux ans après (Los espigadores y la espigadora: dos años después)
2008. Les plages d'Agnès

PROGRAMA

CICLO: “AGNÈS VARDA ”

DICIEMBRE 2009

- **LEÓN:** CENTRO CULTURAL CAJA ESPAÑA. C/ SANTA NONIA, 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RÍO SELMO 12 (POLÍGONO “LAS HUERTAS”)
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS “CLARÍN” 4

TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE
(excepto en PALENCIA y ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)

En colaboración con la ALIANZA FRANCESA de Valladolid

CLEO DE 5 A 7

(Cléo de 5 à 7)
Francia, 1962

B/N y color, 90 minutos.

Guión: Agnès Varda

Música: Michel Legrand

Fotografía: Jean Rabier

Intérpretes: Corinne Marchand, AntoineBourseiller, Dominique Davray, Michel Legrand.

Cleo, una joven y bella cantante, espera impaciente los resultados de un examen médico. Mientras, una adivina que lee las cartas le revela que tiene cáncer y que puede morir. sus preocupaciones aumen-

tan. Tratando de ocupar su tiempo a la espera de los resultados, Cleo conoce a un joven soldado que está a punto de partir al servicio militar en Argelia, y que confía en la joven sus temores. La película hace una reflexión sobre el amor a la vida, la falta de humildad y la muerte. Cleo comparece como una joven frívola y aburguesada que sólo se preocupa por su belleza y que se transforma cuando se ve amenazada por la muerte. Una muerte que, para ella, es fealdad: "Mientras seas guapa, estarás mucho más viva que los demás", se dirá a sí misma.

Esta es la segunda película de Varda y sin duda la mejor de su primera etapa. Se rodó al año siguiente de "Al final de la escapada" de J.L. Godard y dos más tarde que "Los cuatrocientos golpes" de F. Truffaut; inscribiendo de lleno al cine de Varda dentro de la "nouvelle vague". A destacar esos paseos por las calles del París de comienzo de los años 60 que lleva a cabo Corinne Marchand, mientras espera los resultados de su temido análisis médico. Plasmados casi en tiempo real, son un extraordinario ejercicio de estilo de la directora y una muestra de su exquisita sensibilidad hacia las preocupaciones del ser humano.

León: LUNES 14

Palencia: VIERNES 18

Ponferrada: MIERCOLES 16

Valladolid: MARTES 15

Zamora: JUEVES 17

UNA CANTA, LA OTRA NO

(L'une chante, l'autre pas)

Francia, 1976

Color, 120 minutos.

Guión: Agnès Varda

Música: François Wertheimer

Fotografía: Charlie Van Damme

Intérpretes: Thérèse Liotard, Valérie Mairesse, Robert Dadies, Gisèle Halimi.

Pauline es una estudiante que quiere ser cantante y Suzanne, se enfrenta a las dificultades de la vida, educando sola a sus dos hijos. Diez años después, se vuelven a encontrar en una manifestación por los derechos de la mujer. Tras nueve años sin estrenar una película, Varda volvío al largometraje con un filme feminista que narra esta historia de dos amigas que llevan vidas bien diferentes.

Esta cinta es casi una consecuencia derivada del bloque "sesentayochista" de la filmografía de Varda, en el que hay que incluir a aquellas películas en las que la cineasta se muestra muy próxima al espíritu de cambio y transformación que rodeó a Mayo del 68. Son filmes, más o menos largos, que van desde 1965 (con "La felicidad"), hasta 1977, siendo todos ellos experimentos con los que la directora busca conmover al espectador para confrontarle con las supuestamente caducas normas propias de la sociedad burguesa.

Sin embargo, “Una canta, la otra no” es bastante mejor y más divertida que todas estas películas, pertenecientes a dicho bloque temático, que la precedieron. Fue realizada ya años más tarde (en 1977), lo suficientemente lejos de Mayo del 68 como para que la cineasta francesa hubiera ya madurado su inicial feminismo, aunque lo más notable es su estilo, divertido y festivo, así como el haber sabido transformar visualmente las luchas feministas, presentándolas bajo un ritmo de colores impactantes. Después de todo, este filme le serviría fundamentalmente para experimentar con su estilo, y para encontrar de este modo soluciones que más tarde explotaría de manera magistral en sus películas posteriores.

Ponferrada: JUEVES 17

Valladolid: MIERCOLES 16

Zamora: MARTES 15

Entre 1939 y 1949, en Nantes, transcurre esta evocación de la infancia de Jacques Demy, el realizador francés miembro de la “Nouvelle Vague” y autor, entre otras muchas películas, de “Los paraguas de Cherburgo”. Jacquot Demy es un niño de unos doce años. Su padre tiene su propio garaje y su madre es peluquera. La familia vive feliz y les gusta cantar y ver películas. Jacquot está fascinado por los espectáculos que conoce (teatro, cine, marionetas), así que compra una cámara para realizar su primer filme amateur. La cinta reconstruye la vida cotidiana durante esos años, incluyendo la ocupación alemana, mediante el retrato nostálgico de los miembros de una familia; una visión melancólica en la que ni siquiera los ocupantes nazis salen demasiado mal parados. En la película se alternan las reconstrucciones ficcionadas en blanco y negro con fragmentos -en color- de las películas de Demy, así como pasajes en los que el propio Demy nos cuenta sus recuerdos y anécdotas (el mismo año en el que fallece).

En este originalísimo docu-drama biográfico, difícil de catalogar desde el punto de vista de los géneros cinematográficos, Varda cede su protagonismo (uno de los rasgos de estilo de su cine) a este "cancionero" oficial de la nouvelle vague, sobre todo en esos preciosos momentos en los que el pequeño Demy descubre el

JACQUOT DE NANTES
(Jacquot de Nantes)

Francia, 1990

B/N y color, 118 minutos.

Guión: Agnès Varda

Música: Joanna Bruzdowicz

Fotografía: Patrick Blossier, Agnès Godard, Georges Strouvé

Intérpretes: Philippe Maron, Edouard Joubeaud, Laurent Mounier, Brigitte De Villepoix.

cine, sus visitas a las salas, los carteles de las películas o sus experimentos fallidos con su cámara de aficionado.

León: MIERCOLES 16

Palencia: MARTES 15

Ponferrada: LUNES 14

Valladolid: JUEVES 17

LOS ESPIGADORES Y LA ESPIGADORA

(Les glaneurs et la glaneuse)
Francia, 1999

Color, 82 minutos.

Guión: Agnès Varda

Música: Joanna Bruzdowicz, Isabelle Olivier, Agnès Bredel, y Richard Klugman

Fotografía: Stéphane Krausz, Didier Doussin, Pascal Sautelet, Didier Rouget y Agnès Varda

Intérpretes: Agnés Varda y múltiples personas reales, que aparecen como tales.

Recorriendo Francia, la veterana cineasta va encontrando a personas que, por diferentes motivos, actúan como espigadores, aprovechando los restos de la sociedad de la abundancia, o bien que transforman y revalorizan artísticamente lo que no parece tener ya ningún valor. Por necesidad, puramente por azar, por obligación o por vocación estética, esta gente recoge objetos desechados por otros y su mundo es siempre sorprendente. De estos retazos, espiga también la propia directora, recolectando escenas para este documental tan personal, que recupera imágenes que la industria cinematográfica deja de lado. Varda participa en su propio universo fílmico, y espiga el más mínimo resto de singularidad visual y narrativa. De hecho, el espíritu del documental bordea el 'modus vivendi' de los espigadores, y rebusca lo útil y maravilloso en aquéllos pedacitos de realidad que pasan indiferentes para la mayoría.

Varda no juzga, Varda no opina. Filma con el corazón y deja que la cámara muestre una especie de diario, en el que nos enseña sus añejas manos, su casa con humedades; imágenes personales incrustadas en un fresco maravilloso de la sociedad de hoy, capaz de atrapar y de hacer que el dramatismo parezca simpático. La originalidad de cada plano, apoyado por la excelente banda sonora produce un documento lúcido, entretenido y emocionante, con pinceladas dramáticas y también con continuos toques de humor.

León: JUEVES 17

Palencia: MIERCOLES 16

Ponferrada: MARTES 15

Valladolid: VIERNES 18

Zamora: LUNES 14

LA POINTE COURTE

(La Pointe courte)

Francia, 1954

B/N, 90 minutos.

Guión: Agnès Varda

Música: Alain Resnais

Fotografía: Paul Soulignac, Louis Stein

Intérpretes: Philippe Noiret, Silvia Monfort.

Un hombre vuelve a su ciudad natal, Sète, y encuentra su famoso barrio de pescadores, llamado “La Pointe Courte”. Allí acude también su mujer, para reunirse con él y discutir su situación de pareja. La película se divide en dos segmentos: el primero se compone de secuencias de la vida cotidiana del barrio pesquero de La Pointe Courte. En el segundo se dibuja la relación de la pareja protagonista. Él, interpretado por el que era entonces un joven actor del TNP (Teatro Nacional Popular) en el que trabajaba también Varda, Philippe Noiret, es oriundo del pequeño pueblo, mientras que ella, por el contrario, es parisina. El encuentro se produce en un momento en el que el destino de ambos parece tomar un rumbo diferente.

Siete años antes de que la realizadora de origen belga realizara su segunda película, ya plenamente integrada en el estilo de la “nouvelle vague”, este primer filme anticipaba muchas de las características de dicho movimiento de vanguardia del nuevo cine francés, aunque lo más evidente en la ópera prima de Varda sean las huellas que en ella pueden percibirse del gran maestro del cine italiano, Roberto Rosellini.

León: SABADO 19

Palencia: JUEVES 17

Zamora: MIERCOLES 16

www.cajaespana.es

Gráficas Lafalpoo, s.a. Depósito Legal: VA-543-89

Caja España

TU OBRA SOCIAL